

ספרות של חידוש-המלאי

א.

המילה פוסטמודרניזם לא הוכללה עדיין באנציקלופדיות ובמילונים התיקניים שלנו; אך היא נהנתה מאז סיום מלחמת העולם השנייה, וביחד בשנות השישים המאוחרות ובשנות השבעים בארה"ב, מפופולאריות ומתפוצה רבה, בפרט ככל שמדובר בסיפורת העכשווית. באוניברסיטאות השונות ניתנים קורסים העוסקים ברומאן אמריקני פוסטמודרניסטי, לפחות רבעון אחד מוקדש כולו לדיון בספרות הפוסטמודרניסטית; בכנס השנתי של האגודה הגרמנית ללימודים אמריקניים, שנתקיים באוניברסיטת טיבינגן, והוקדש לנושא "אמריקה בשנות השבעים", הושם דגש מיוחד על כתיבה פוסטמודרניסטית באמריקה. שלושה סופרים, שיוחסה להם פעילות בתחום הכתיבה הפוסטמודרניסטית - ויליאם גאס, ג'ון האוקס ואני - נכחו בכנס הנ"ל כמוצגים חיים. גם כנס שנתי של האגודה ללשון מודרנית, שקיים בדצמבר 1979 בסאן-פראנסיסקו, ייחד מקום לסימפוזיון על "האני בסיפורת הפוסטמודרניסטית" - והרי זה נושא-מישנה שכבר מניח את קיום הנושא העיקרי - הפוסטמודרניזם - כמובן מאליו.

על סמך כל זה ניתן להניח בתום לב שהפוסטמודרניזם הוא יצור בעל קווי-אופי מוגדרים, החי ונפרץ במקומותינו. כך דימיתי אף אני, כאשר תוך הכנות לכנס טיבינגן וכתגובה להיותי מכונה לעיתים תכופות מחבר פוסטמודרניסטי, התישכתי ללמוד את טיבו של הפוסטמודרניזם. למען האמת, פקדה אותי מעין תחושה של déjà vu בנדון: הרי על-אודות סיפורי הראשון, ניסיון כתיבה של סטודנט לתואר ראשון שפורסם ברכעון-האוניברסיטה בשנת 1950, כתב מבקר, סטודנט בעל תואר שני: "מר בארת הטיל שינוי באימרה המודרניסטית הנודעת 'לעזאזל הקורא המצוי!' מתוך ויתור על שם התואר" (על המילה "מצוי"). האם אימרה זו קובעת את אופיו של הפוסטמודרניזם?

מכל מקום, גיליתי עד-מהרה שבעוד שאחדים מהסופרים שהוצמדה אליהם התווית הפוסטמודרניסטית, לרבות אני עצמי, נוטים לסגל לעצמם תווית זו במידה של רצינות, הרי פעילותם של מבקרים פוסטמודרניסטים (המכונים גם "מטא-מבקרים" ו"פארא-מבקרים"), הכותבים בכתבי-עת פוסטמודרניסטיים או הנואמים בכינוסים פוסטמודרניסטיים, עיקרה באי-הסכמה לגבי השאלה מהו או מה צריך להיות הפוסטמודרניזם; ולפיכך הם גם אינם תמימי-דעים בבואם להשיב על השאלה מי רשאי להצטרף למועדון הפוסטמודרניסטי או מי חייב להיות מוטל לתוכו, הכול בהתאם לנקודת-ראותם באשר לעצם טיבו של הז'אנר הנ"ל ולגבי טיבם של הסופרים השונים.

מי הם הפוסטמודרניסטים? על פי מינייני, המחברים האמריקאים הכלולים לרוב בתוך המחוז המוסכם הזה הינם, נוסף לשלושת הנוכחים בטיבינגן, דונלד ברתלמי, רוברט קייבר, סטנלי אלקין, תומאס פינצ'ון וקורט וונגאט ג'וניור. אחדים מהמבקרים שקראתי מרחיבים את היריעה ומכלילים בה גם את סול בלו ואת נורמן מיילר, ככל ששונים השניים זה מזה ומייתר המופיעים ברשימה. מבקרים אחרים מרחיקים מבטם אל מחוץ לארה"ב ורואים בסמואל בקט, חורחה לואיס בורחס ובוולאדימיר נאבוקוב המאוחר את הדמויות נוספות-ההשראה של ה"תנועה"... אחרים מתעקשים לכלול ברשימה הנ"ל את ריימון קינו המאוחר, את אנשי ה"רומאן החדש" הצרפתי: מישל ביטור, אלן רוב-גרייה וקלוד מוריאק, ואף את המספרים החדשים עוד יותר של קבוצת "טל-קל", את האנגלי ג'ון פאולס ואת הארגנטינאי הגולה חוליו קורטזאר. אחדים טוענים שבמאי-קולנוע כגון מיכל אנג'לו אנטוניוני, פרדריקו פליני, ז'ן-לוק גודאר ואלן רנה הם פוסטמודרניסטים. אני עצמי לא אצטרף לשום מועדון ספרותי שלא יכלול את הקולומביאני הגולה גבריאל גארסיה מארקס ואת האיטלקי הגולה למחצה איטאלו קאלווינו, שאתיחס אליהם בהמשך דבריי. נוסף לכך, עיקבותיה המוקדמים של "אסתטיקה ספרותית פוסטמודרניסטית" אותרו בדייקנות על-ידי הביקורת גם ביצירות המודרניסטים הגדולים של המחצית הראשונה של המאה העשרים - ת.ס. אליוט, ויליאם פוקנר, ג'יימס ג'ויס, פראנץ קפקא, תומאס מאן, רוברט מוסיל, עזרא פאונד, מרסל פרוסט, גרטרוד שטיין, מיגואל אונאמונו, וירג'יניה וולף; וכן אצל מקדימיהם במאה ה"ט - אלפרד ז'ארי, גוסטאב פלובר, שרל בודלייר, סטפאן מאלארמה וא.ת.א. הופמן - ועיקבות ההשפעות הנ"ל מוליכים עד לטריסטאן שאנדי של לורנס שטרן (1767) ודון קיחוט של סרוואנטס (1615).

ב.

מאידך גיסא, מלאכת הניפוי נעשית דקת הבחנות עד-להפליא בחיבוריהם של פרשנים מסוימים. כך, למשל, פרופ' ג'רום קלינקוביץ מצפוף-איובה מעלה על נס את ברתלמי וונגוט בתור מחברים "פוסט-עכשוויים"-לדוגמה של שנות ה-70 באמריקה, ומשגר את מר פינצ'ון ואתי לחושך החיצון של שנות ה-60 המיושנות. אני עצמי משקיף על הרומאנים של ג'ון האוקס כעל דוגמאות נאות של מודרניזם מאוחר, יותר משאני רואה בהם יצירות פוסטמודרניסטיות (והערצתי אליהם איננה פוחתת בשל כך). אחרים עשויים להשקיף על רוב יצירת בלו, ועל מיילר מתקופת הערומים והמתים, כעל טרום-מודרניסטיים למדי, יחד עם יצירות מחברים אמריקניים העיקביים יותר מצד דבקותם במסורת, כגון ג'ון צ'יבר, וולאס סטגנר, ויליאם סטיירון וג'ון אפדייק, או יצירותיהם של רוב המספרים הבריטיים העיקריים במאה הזאת (בניגוד למספרים האירים), וכן

בצוותא אחת עם יצירות של מספרות אמריקניות בנות זמננו שעיסוקן הספרותי העיקרי נותר, לרע או למוטב, שפע דברני של מה שריצ'ארד לוק כינה "דיווח-חולין מעודכן".

לעיתים תכופות אפשר להבחין הבחנות כאלו גם לגבי יצירתו של אותו הסופר עצמו, ואכן הדבר נעשה לא פעם: כתיבתה של ג'ויס קארול אוטס פרושה על פני כל המפה האסתטית. שני הרומאנים הראשונים שפירסם ג'ון גארדנר הם, לדעתי, בפירוש יצירות מודרניסטיות, סיפוריו הקצרים נוגעים בקצותיו של הפוסטמודרניזם, ואילו מאמריו הפולמוסיים הם ריאקציונריים-תוקפניים. מצד שני, איטאלו קאלווינו החל דרכו כניאר ריאליסט איטלקי (בשכיל לקן עכבישים, 1947), והתפתח לכדי פוסטמודרניסט לדוגמה (עם קוסמיקומיקס, 1965, וטירת הגורלות המצטלבים, 1974), ומדי פעם הוא מתעלה, שוקע, או בפשטות מסיט עצמו לעמדה מודרניסטית (בערים בלתי נראות, 1976). הרומאנים שלי-עצמי נראים לי כבעלי תכונות מודרניסטיות ופוסטמודרניסטיות גם יחד; קובץ סיפורי הקצרים אבוד בלונה פארק מרשים אותי כמודרניסטי-מאוחר מעיקרו, על אף שמבקרים אחדים גינהו או שיבחוהו כפוסטמודרניסטי כולט. הרומאן האחרון שלי, אותיות, הוא פוסטמודרניסטי על-פי הגדרתי-אני, אך לא בלי עקבות ופגמים של אופנה מודרניסטית, ואף של טרום-מודרניסטית.

אנו בוודאי עשויים לחוש שכבר התנסינו בכל זה אי-פעם. ובאמת, אחדים מאיתנו שמפרסמים סיפורת מאז שנות החמישים נתנסו באותה החוויה המענינת של גיבוי או שבח בתור אכזיסטנציאליסטים, וכן בתור "בעלי הומור שחור" בשנות השישים המוקדמות. אילו התחלנו בקאריירות המקצועיות שלנו לפני מלחמת העולם השנייה היינו בוודאי מגונים או מועלים על נס בתור מודרניסטים, באותה החברה המעולה שהיזכרתי קודם. עכשיו מגנים ומשבחים אותנו בתור פוסטמודרניסטים.

טוב, אך מה הוא פוסטמודרניזם? אחרי שמסתלקים אנו מציטוט שמות מחברים ותרלא, ומתחשבים בשוני בין גוונים ביצירת כל סופר נתון, האם ניכרים עקרונות אסתטיים משותפים וגישות מעשיות זהות בקרב סופרים המכונים פוסטמודרניסטים, אשר נודעת להם משמעות לא פחות משלהבדלים שביניהם? המונח שלפנינו הוא מעורפל ואפיגוניל במקצת, ממש כ"פוסט-אימפרסיוניזם" ומרמז לא על כיוון חדש, חיוני ומעניין בתחום האמנות, אלא יותר על משהו שהוא ירידה מן השיא, משהו המזדחל מתוך חולשה אחר מעשה גדול שקשה לחזור עליו. הרי זה מזכיר את הימשכותו של ג'יימס ג'ויס הצעיר אחר המילה גנומון במשמעותה ההנדסית השלילית: התבנית שנותרת כאשר מקבילית מוצאת מתוך מקבילית דומה, אך גדולה ממנה, שזווית אחת משותפת להן.

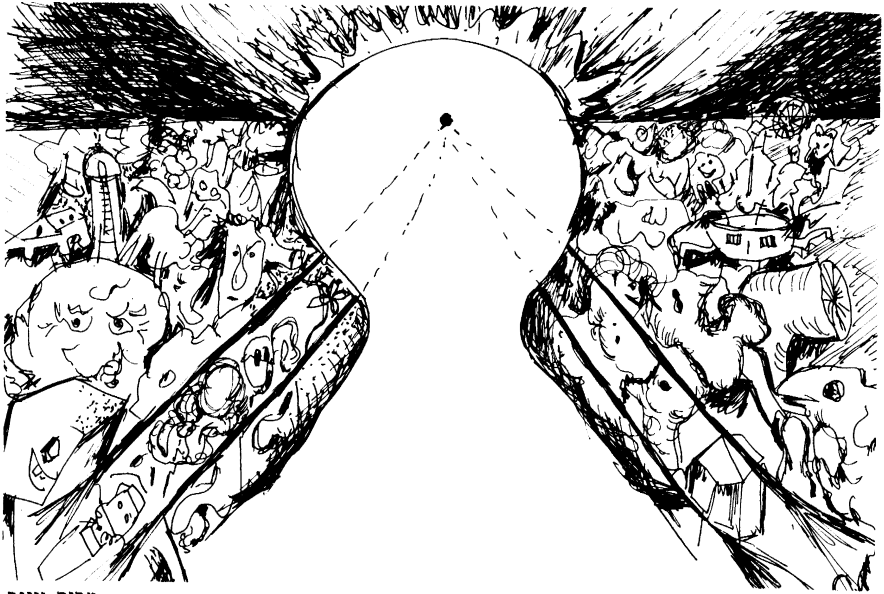
עמיתי להוראה באוניברסיטת ג'ון הופקינס, פרופ' יו קנר, חש תחושה כזאת ממש במחקרו על סופרים מודרניסטים באמריקה, אף כי איננו מזכיר את המונח פוסטמודרניזם (וראה ספרו עולם תוצרת-בית, 1975). לאחר פרק על ויליאם פוקנר, שכותרתו היא "מחבר-הרומאנים האחרון", הוא פוטר את נאבוקוב, פינצ'ון ובארת כמיין אנחה. ג'ון גארדנר המאוחר אף מרחיק לכת מקנר במסתו (1978) "על הסיפור המודרני", שהוא מעין תרגיל בהצלפה על עכוזם של תלמידים שגופם נתון על ברכו של המורה, תרגיל שמערים מודרניסטים ופוסטמודרניסטים בכפיפה אחת בלי להבדיל ביניהם ומשלח את כולנו לגיהינום תוך להט נטול-אבחנה, שאופיני לבעלי-תשובה השבים לחיק הימין. אירווינג האו (שקיעת החדש, 1969) וג'ורג' פ. אליוט (מהפכים: ספרות והסטיה המודרניסטית,

1971) היו מסכימים מן הסתם לדיעה זו - פרופ' האו אולי בפחות התלהבות מפרופ' אליוט. ואילו פרופ' ג'ראלד גראף מאוניברסיטה הצפון-מערבית נוקט עמדה דומה במקצת לזו של קנר במסותיו **בטריקוטרלי** ב-1975, כפי שמבהירות כותרותיהן של מסות נאות אלו: "המיתוס של הפריצה הפוסטמודרניסטית" (טריקוטרלי 26) או גם "באביט על יד התהום" (טריקוטרלי 33). פרופ' רוברט אלטר מאוניברסיטת ברקלי מעניק למסתו על סיפורת פוסטמודרניסטית, שנתפרסמה אף היא בטריקוטרלי, את כותרת-המישנה "הירהורים של שלהי המודרניזם". שני המבקרים הללו מפתחים אהדה מסויגת למה שנראה להם כמצע פוסטמודרניסטי (כפי שעושה גם פרופ' איהאב חסאן מאוניברסיטת וויסקונסין מילווקי במחקרו משנת 1973: "ביתורו של אורפיאוס: לקראת ספרות פוסטמודרניסטית"); ושניהם יוצאים בצדק מתוך ההנחה שהמצע הפוסטמודרניסטי הוא מבחינות מסוימות הרחבת מצעו של המודרניזם, ומבחינות אחרות הינו תגובה נגדו. המושג פוסטמודרניזם מרמז בבירור על שתי המגמות הללו גם יחד; לכן כל דיון עליו חייב להניח שהמודרניזם בתורו אינו זקוק כיום להגדרות (בוודאי כל אחד יודע כיום מודרניזם מהו!), או לחלופין עלינו לנסות להגדיר או להגדיר-מחדש את האסתטיקה השליטה בספרות המערב (וכן במוסיקה, בציור, בפיסול, באדריכלות וביתר האמנויות במקרה) במחצית הראשונה של המאה הזאת.

פרופ' אלטר נוקט את הגישה הראשונה מבין השתיים: מסתו שהוזכרה לעיל פותחת במילים: "במשך שני העשורים האחרונים, כאשר גיאותו של המודרניזם שקעה ורביי-אמניו הלכו לעולמם....", ומתקדם ללא השהיות נוספות להרהורים על השפל שבא אחר הגיאות. ואילו פרופ' גראף, המסתמך על פרופ' האו, עורך רשימה מהירה ומועילה של מוסכמות המודרניזם בספרות בטרם יעבור לדון על אותו נוסח בסיפורת שלדבריו "ניפרד לא רק ממוסכמות ריאליסטיות, אלא, בנוסף לכך, גם מאלו המודרניסטיות".

נאה שהוא עושה זאת, שהרי לא רק פוסטמודרניזם נטול הגדרה במילונים ובאנציקלופדיות שאנו מסתמכים בדרך-כלל עליהם, מילון אוכספורד של השפה האנגלית שברשותי מייחס את הופעת המונח מודרניזם לשנת 1737 (השתמש בו לראשונה יונתן סוויפט במכתבו לאלכסנדר פופ), והופעת המונח מודרניסט מיוחסת לשנת 1588; אך מונחים אלה לא הופעלו אז במשמעותם העכשווית. ואילו מילון המורשת האמריקנית שברשותי (משנת 1973) נותן בתור הגדרה רביעית ואחרונה של מודרניזם שבו - את המינוח הבא: "הלכה ומעשה של אמנות מודרנית", הגדרה שאיננה מבהירה הרבה אף לגבי הספרות האמריקנית. אנציקלופדיית הקולומביה שברשותי (משנת 1975) דנה במודרניזם רק במשמעותו התיאולוגית: פירושה המחודש של המישינה הנוצרית לאור גילויים פסיכולוגיים ומדעיים מודרניים, ולאחר-מכן בא ערך נאה מאד על el modernismo. תנועה ספרותית ספרדית מהמאה ה"ט שהשפיעה על "דור של 98" והאצילה מהשראתה על ה-ultraismo, שחורחה לואיס בורחס היה נציגו הצעיר. ואילו באנציקלופדיית הקורא (1948) ובמדריך הקורא למונחי הספרות (1969) שלי אין הערך מודרניזם מצוי כלל-וכלל, וקל-וחומר שאין למצוא שם פוסטמודרניזם.

הנה, בתור סופר פעיל שהתחנך על ברכיהם של אליוט, ג'ויס, קאפקא ומודרניסטים גדולים אחרים והמאופיין שוב-ושוב כפוסטמודרניסט, וכמי שיש לו מחשבות מסוימות, אף-כי מן הסתם תמימות, בדבר טיבו האפשרי של המושג הנ"ל במידה שבא הלה לתאר משהו מעולה בצורה מעולה, אני אסיר-תודה



מרים ניגר

לדומיו של פרופ' גראף על כי אינם חושבים שהקאטגוריות שלהם מגדירות את עצמן. הרי זה דבר אחד להשוות שורה של ורדי, או של טניסון או של טולסטוי עם זו מאת סטראוינסקי, אליוט או ג'ויס, ולתפוס שהמאה הי"ט נותרה הרחק מאחוריק, והשוו את שני משפטי הפתיחה הבאים:
 "משפחות מאושרות כולן דומות, כל משפחה אומללה אומללה בדרכה שלה"
 (מתוך *אנה קארנינה* של לב טולסטוי)

"riverrun, past Eve's and Adam's from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs"

(פינגנס וייק של ג'ויס)

אך דבר אחר לחלוטין הוא לאפיין את ההבדלים בין שני משפטי־פתיחה מפורסמים אלה ולפרט את העקרונות האסתטיים הטרומ־מודרניסטיים והמודרניסטיים, שמהם נובע כל אחד משני המשפטים, ואז להתקדם לקראת משפטי־פתיחה פוסטמודרניסטי גדול ולהראות במה דומים ובמה שונים העקרונות האסתטיים שבו בהשוואה לאלו של "אבותיר" ו"אבות־אבותיר", כל אחד בדורו: "לאחר שנים רבות, בהתיצבו בפני כיתת־הירי, עתיד היה קולונל אאורליאנו בואנדיה לזכור את אחר-הצוהריים הרחוק ההוא, עת אביו לקח אותו וגילה לו את הקרח" (גבריאל גארסיה מארקס, *מאה שנים של בדידות*).
 פרופ' גראף איננו עורך סיכום השוואתי כזה, אף כי, בלי ספק, יכול היה לעשות כן, אילו נלחץ אל הקיר. אך אשאל ממנו את הרשימה המועילה של קווי־אופי שערך בבואו לדבר על סיפורת מודרניסטית, אוסיף אליה פריטים אחדים, אסכם את האיפיונים השונים שהוא ופרופ' אלטר מונים בסיפורת פוסטמודרניסטית, אשר הם טיפוסיים לדידי, אחלוק עליהם בפרטים מסוימים, אף כי מתוך כבוד רב, ואז אשתק שוב כמבקר ואסתפק בכתיבת סיפורים.

ג.

לדעתו של גראף, המוטיב השליט הדומיננטי במודרניזם היתה הביקורת שמתח על הסדר החברתי הבורגני של המאה הי"ט ועל השקפת העולם שלו. האיסטראטגיה האמנותית שלו היתה הפוך מודע לעצמו של מוסכמות הריאליזם הבורגני באמצעות טאקטיקות ותחבולות כגון החלפת שיטה ריאליסטית ע"י שיטה "מיתית" והפעלת הקבלות מודעות בין עכשוויות וימיקדם (גראף מצטט בהקשר זה את דברי ת.ס. אליוט על יוליסס מאת ג'יימס ג'ויס). הוא מזכיר גם את השיבוש הקיצוני שהוטל בזרם הקווי של הסיפור; וכן סיכול ציפיות שיגרתיות לגבי אחדות ולכידות של עלילה, של אופי ושל "התפתחות" סיבה ותוצאה; הפעלת אסמכות אירוניות ורב-משמעותיות שמעמידות בסימן שאלה "משמעות" מוסרית ופילוסופית של פעולה ספרותית; אימוץ טון של הלעגה עצמית אפיסטמולוגית המכוונת כנגד היומרות התמימות של הראציונאליות הבורגנית; הנגדה של תודעה פרטית מול שיח ראציונאלי, ציבורי ואובייקטיבי, ולכסוף נטייה לעיוות סובייקטיבי על מנת להצביע על כך כי העולם החברתי האובייקטיבי של בורגנות המאה הי"ט גז ואיננו.

רשימת-תכונות זו נראית לי כסבירה, אף כי מדכאת מעט. מתוך הפרספקטיבה ההיסטורית שלנו הייתי מוסיף עליה את הזיקה (שהמודרניסטים ירשו מאבותיהם הרומאנטיקנים) אל התפקיד המיוחד, המנוכר לרוב, של האמן בחברה, או מחוצה לה: האמן הגיבור דמוי הכוח של ג'יימס ג'ויס, שגזר על עצמו גלות; האמן של תומאס מאן המופיע בתור נוכל או רופא-אליל; האמן של פראנץ קאפקא שהוא נטול-תיאבון או שרץ. הייתי מוסיף לכך תכונה, שקיימת קיום מובלע גם ברשימתו של גראף: נטייתם של המודרניסטים להעמיד את הלשון והטכניקה ברקע הקידמי בניגוד ל"תוכן" המסורתי הישיר והפשוט. אנו נזכרים כאן בהערתו של תומאס מאן (בטוניו קריגר, 1903) "...מה שהאמן מדבר על-אודותיו איננו אף פעם העיניין העיקרי". הרי זו הערה שמכילה הד של דברי גוסטאב פלובר (במכתבו ללואיז קולה משנת 1852): "... מה שהייתי רוצה לעשות הוא לכתוב ספר על לא-כלום..." והמקדימה את ה obiter dictum של אלן רובינגרייה משנת 1957: "... לספר אמיתי אין מה לומר ... יש לו רק אורח-דיבור". רולנד בארת מסכם את "הנפילה מהתמימות" ואת נטישת התוכן הרגיל שהם מנת חלקה של הספרות המודרניסטית בכתיבה בדרגה אפס (1953): "כל הספרות מפלובר עד ימינו נהפכה לבעייתיות של השפה".

הרי זו גוזמה צרפתית: די לומר כאן כי אחד העיסוקים הראשיים של המודרניסטים היתה הבעייתיות לא רק של השפה, אלא של כלל המימצע (המדיום) הספרותי.

והנה, בעיני פרופ' אלתר, פרופ' חאסאן, וכן בעיני מבקרים נוספים, סיפורת פוסטמודרניסטית רק מדגישה עוד יותר את המודעות העצמית וההתבוננות העצמית הפעילה וה"מציגה את עצמה" של המודרניזם, מתוך פיתוח נימות של חתרנות תרבותית ואנארכיה. הם טוענים כי סופרים פוסטמודרניסטיים כותבים סיפורת בעלת רמות שונות, שנשכה יותר ויותר על עצמה ועל תהליכיה, ודנה פחות ופחות במציאות אובייקטיבית ובתהליכים שבעולם. גם ג'ראלד גראף סובר כי סיפורת פוסטמודרניסטית רק מביאה כדי מסקנות הגיונית ומעוררת-מחלוקת את עיקרי המצע האנטי-ראציונאליסטי, האנטי-ריאליסטי והאנטי-בורגני של מודרניזם, אך מבלי שיהיה לה יריב מוצק (הבורגנות סיגלה לעצמה עתה בכל מקום את קישוטי המודרניזם והפכה את עקרונותיו המתמרדים לקיץ' המוני של המדיה), וגם בלי אחיזה מוצקה בריאליזם היומיומי,

שהמדרניזם מרד כנגדו מתוך שהכירו אל-נכון. מהאשמות חמורות אלו פוטר גראף רק סאטירה פוסטמודרניסטית מסוימת, ובפרט את הסיפורת של דונאלד בართלמי, של סול בלו ושל סטנלי אלקין, מתוך טענה שכתבתם הצליחה להיטען במיטען של חיוניות על-ידי אותה החברה הקיצית שהיא מטרת חיציהם. עליי לומר, כי כל הטענות הללו נראות לי משכנעות למדי רק עד הרגע שבו הנני בוחן בחינה מדוקדקת יותר את אשר אני נוטה להסכים לו. הרי זה ברור שבעייתיותן של קאטיגוריות ביקורתיות עולה ויורדת ביחס ישיר לתועלת הטמונה בהן. נראה לי, כי סופר מחונן עשוי מן-הסתם להתרומם מעל עקרונות אסתטיים שאחרים מייחסים לו, ממש כשם שמורה מעולה ייטיב לרוב ללמד בלי שים לב למישנה הפדאגוגית שהוא כורע תחת עולה. אכן, סבורני כי יצירה מפוארת בכל תחום אסתטי גוררת אחריה אידיאלוגיה ביקורתית, כשם שאוניית-מסע גדולה באוקיאנוס מושכת אחריה שובל שחפים. אמנים ממשיים, טכסטים ממשיים, שייכים לרוב לזרם מסוים עד גבול מסוים ותורלא. כן הוא לגבי מדרניסטים, והוא הדין באמנים ובטכסטים פוסטמודרניסטיים, וכן בטכסטים פורמליסטיים, סימבוליסטיים, ריאליסטיים, סוריאליסטיים, מחויבים-מבחינה-פוליטית, "טהורים" מבחינה אסתטית, "נסיוניים", מקומיים, בינלאומיים, וכיוצא בכך. ליצירה האינדיבידואלית צריכה תמיד להיודע עדיפות לעומת הקשרים וקאטגוריות מאידך גיסא, האמנות חיה בזמן אנושי ובתולדותיהם של בני-אדם, ושינויים עקרוניים באופני-חייה של האמנות, וכן בחומריה ובתחומי התענינותה, הם, ללא ספק, רכי-משמעות כמסמנים של גישות כלליות בתחום התרבות, המשתקפים באמנות והמושפעים על-ידיה גם יחד. תמורות אלו קשורות בחייה התרבות הכלליים והינן רבות-חשיבות גם כשאנין מושפעות באורח בולט על-ידי התמורות בטכנולוגיה. תמורות אחדות כאלו עלולות להיות אופנתיות ושיטחיות גרידא, אחדות יכולות לשקף איזה חולי חברתי עמוק פחות או יותר, אחדות הינן אולי בגדר תיקונים חיוניים או תגובות כנגד חולאים כאלה. מכל מקום, איננו יכולים ממש לדון במה שאמנים שואפים או מצליחים לעשות, אלא במונחים של קאטגוריות אסתטיות; ולפיכך עלינו להוסיף-ולהתבונן בדחף הזה המשותף, באופנים שונים לאמנים רבים והקרוב פוסטמודרניזם.

ד.

לדעתי, אם אין הפוסטמודרניזם מחונן באפשרויות רבות וגדולות יותר מאלו המצוינות, דרך משל, בכתביהם של הפרופסורים אלתר, גראף וחאסאן, אזי הסיפורת הפוסטמודרניסטית היא באמת זו של דקאדנטיות חיהרת ומעין מיפלט אחרון של ניסויי כתיבה, ואין בה אלא מידת-עינין סימפטומאטית מינורית. אין מחסור בטכסטים קיימים המשקפים דיעה זו בדבר המינוריות של ה"פריצה הפוסטמודרניסטית". אך עובדה זו רק עשויה להזכיר לנו את הערתו של פול ואלרי על כתיבתם של משוררים צעירים, הערה המתאימה גם לדורנו: "רבים מחקים את תנועות המודרניות, מבלי להבין את הצורך בהן". המצע הנאות עבור הפוסטמודרניזם איננו הרחבה פשוטה של המצע המודרניסטי כפי שתואר לעיל, אף לא העצמה פשוטה של היבטים מסוימים אשר למודרניזם, ואף לא היפוכן של תכונות אלו, כלומר הפיכה או דחייה מושלמת של המודרניזם, ושל מה שכינתי טרום-מודרניזם, כלומר של ריאליזם בורגני "מסורתי".

הבה נשוב לרגע לרשימה שערכנו לעיל בדבר סימני-ההיכר המציינים הלכה-למעשה כתיבה מודרניסטית. והנה, לא צוינו שם בינתיים שני קווי-היכר

בולטים, אלא על דרך הרמז המובלע בלבד. מצד אחד, ג'ויס ושות' הציבו כמה קני-מידה גבוהים מאוד של מלאכת-האמנות, המתבקשים, בלי ספק, באורח מובלע על-ידי התעסקותם של אמנים אלה עם הריחוק מהחברה שבתוכה פעלו. מצד שני, אנו חשים את קשיי-הגישה ליצירתם, הנובעים מאנטי-קוריות של כתיבתם, את רתיעתם מאפיון שיגרתי ומדראמאטורגיה של סיבה ותוצאה, את דבקותם ברימום הניסיון הפרטי והסובייקטיבי כנגד ניסיון ציבורי, את נטייתם הכללית לאמצעים המטאפוריים כנגד אלו ה"מטונימיים". (אולם חשוב לציין שקשיי הגישה ליצירתם אינם נובעים מקני-המידה הגבוהים של אומנותם).

ומקושי יחסי זה של גישה ליצירתם, ממה שחאסאן מכנה התודעה הרוחנית האריסטוקראטית שלהם, נובע, כמובן, חוסר-הפופולאריות היחסי של הסיפורת המודרניסטית העיקרית מחוץ לחוגים אינטלקטואליים ותוכניות-הלימודים של האוניברסיטאות, בניגוד לסיפורת של יוצרים מסוג דיקנס, טוויין, הוגו, דוסטויבסקי וטולסטוי. מקושי זה צומח גם הצורך המובהק בקיום צבא-כהונה שלם של פרשנים, מעירי-הערות, מפענחי-רמזים, המתווכים בין הטכסט לקורא. אם זקוקים אנו למדריך, או לספר-הדרכה, שינווט את דרכנו כקוראים על-פני יצירות הומרוס או איסקילוס, הרי זה משום שעולמם של הטכסטים ההם מרוחק כל-כך מעולמנו, שלא בדומה לקירבה המשוערת שחשו כלפי הטכסטים הללו קהלי-הקוראים המקוריים של הפייטנים הקדומים. אבל בכואנו לקרוא בפינגנס וייק או בקאנטוס של עזרא פאונד, אנו זקוקים למדריך בגלל קושי פנימי ומיידי בטכסט. נאמר לנו שבטרולט ברכט החזיק על שולחן-הכתיבה שלו, מתוך היותו חדור השקפה סוציאליסטית, דגם זעיר של חמור אשר נשא את הסיסמה גם עלי להבין זאת. כוהני-המודרניזם המובהקים עשויים היו לשים על שולחנות-הכתיבה שלהם דגם זעיר של פרופסור לספרות, הנושא את הסיסמה אפילו אני אינני יכול להבין זאת, אלא אם כן הפרופסור מתמחה בספרות המודרניסטית המובהקת עצמה.

אינני אומר את כל הדברים הללו מתוך זילזול בערכם של הסופרים המודרניסטיים הגדולים ופרשניהם, שגם הם לעיתים מצטיינים בשאר-רוח רב. אם היצירות המודרניסטיות הינן לעיתים תכופות קשות מאוד ותובעות כמות ניכרת של סיוע וחינוך על-מנת להוקירן, אין פירוש הדבר שקריאתן איננה טומנת בחובה גמול עילאי, בדומה לטיפוס בהר מאטהורן, או בדומה להפלגה בדוגית זעירה על פני העולם. אך הבה נשוב לנושא שלנו: נסכים-נא עם הדיעה הידועה שהנוקשויות והמיגבלות האחרות של ריאליזם בורגני בן המאה הי"ט, הבולטות לאור המישנות והתגליות החדשות בפסיקה, בפסיכולוגיה, באנתרופולוגיה ובטכנולוגיה של סף המאה שלנו, דירבנו והזינו את התגובה הנגדית הגדולה הקרויה אמנות מודרנית. אמנות זו באה לכלל הבנה עם דרכי-המחשבה החדשות שלנו על אודות העולם במחיר הוויתור התכוף על זכות גישה דמוקראטית של כל קורא ליצירה, על הנאה מיידית או כמעט מוכנה, ולעיתים אף במחיר הוויתור על אחריות פוליטית (למשל, גישתם הפוליטית של אליוט, ג'ויס, פאונד, נאבוקוב ובורחס נטתה בצורה ברלטה לימין הקיצוני, או נעלמה וגזה). אך לפחות בצפון-אמריקה, במערב אירופה ובצפונה, בממלכה המאוחדת ובחלקים של אמריקה הלאטינית, נעלמו גם הנוקשויות של הכתיבה בת המאה הי"ט. האסתטיקה המודרניסטית היא, בלי ספק, אסתטיקה האופיינית למחצית הראשונה של המאה שלנו, ולדעתי אף שייכת למחצית הראשונה של המאה שלנו. התגובה הנוכחית נגדה מובנת לחלוטין וראויה לאהדה, משום שמטבעות המודרניזם נעשו עתה שחוקים מאוד ומכיוון שבאמת איננו זקוקים

יותר ליצירות נוספות בנוסח פיניגנס וייק או קאנטוס פיזאניים, שלכל אחת מהן נוסף מטה מיוחד של פרופסורים בעלי קביעות אקדמית העוסקים בפרישתה הפרשנית בפנינו.

אולם אני מסתייג מגישה אמנותית וביקורתית שדוחה את כל המפעל המדרניסטי ורואה בו סטיה וניגשת לעבודה כאילו לא היה המודרניזם מעולם ושדוהרת בחזרה לזרועות ריאליזם של מעמד בינוני בן המאה הי"ט כאילו המחצית הראשונה של המאה העשרים לא התרחשה כלל. והרי היה היה עידן כזה: פרויד ואיינשטיין ושתי מלחמות עולם והמהפכה הרוסית ומהפכת המין, והופעת מכונות ומטוסים ומקלטי-ראדיו וסרטי קולנוע ועיור ונשק גרעיני חדש ושבבים אלקטרוניים זעירים ופמיניזם חדש, וכל השאר. ואין דרך חזרה לטולסטוי, זיקנס ושות', אלא במסעות נוסטאלגיים. כפי שאמר הסופר הרוסי יבגני זאמיאטין כבר בשנות-העשרים של המאה "במסתו "על ספרות, מהפכה ואנטרופיה": "עולמו של אויקליד הוא פשוט ועולמו של איינשטיין הוא מאוד קשה; ובכל זאת בלתי-אפשרי כעת לשוב לעולמו של אויקליד".

מצד שני, אין זה הכרחי, אף אם היה זה הכרחי פעם, לדחות את המורשת של הטרנס-מדרניסטים הגדולים. אם המודרניסטים, שנשאו את לפיד הרומאנטיות, לימדונו בעצם שקוויות, ראציונאליות, מדעות, סיבה ותוצאה, אשליטיות תמימה של שיחזור מציאות, שפה שקופה, אנקדוטה פשוטה ומוסכמות מוסריות של המעמד הבינוני, אינם כל הסיפור כולו, הרי מפרסקטיבה של שלושת עשורי-הסיום של המאה שלנו יכולים לנו להבין שהיפוכיהם של כל אלו אף הם אינם כל הסיפור כולו. גם הדיסיונקציה, בדכדיות, איראציונאליזם, אנטי-אילויוניזם, התבוננות עצמית, המימצע בתור המסר, שלווה אולימפית מבחינה פוליטית ופלוראליזם מוסרי המגיע לדרגת אנטרופיה מוסרית, אף הם אינם בגדר כל הסיפור כולו.

נראה לי, כי מצע גאות לסיפורת פוסטמודרניסטית הוא הסינתזה או ההתעלות מעל אנטיטיות אלו, שניתן להעניק להן שמות-מסכמים של נוסח מדרניסטי ונוסח פוסטמודרניסטי. המחבר הפוסטמודרניסטי האידיאלי שלי איננו דוחה בפשטות (ואיננו מחקה בפשטות) לא את אבותיו המודרניסטים בני המאה העשרים ולא את אבות-אבותיו הטרנס-מודרניסטיים מהמאה התשע-עשרה. מורשת המחצית הראשונה של המאה שלנו נעוצה כציוד בחגורתו, אך אינה רובצת כמעמס על גבו. מבלי שישקע בפשטות מוסרית או אמנותית, כאמנות ירודה, בשיווק נוסח מדיסון אורניו, כנאיביות אמיתית או מדומה, הוא בכל זאת שואף לסיפורת דמוקראטית יותר. טווח פנייתה יעלה על זה של פלאים מדרניסטיים מאוחרים (הגדרה זו ושיפוט כזה הם שלי) מסוג סיפורים וטכסטים עבור לא-כלום של בקט או אש חיוורת מאת נאבוקוב. אפשר שמחבר פוסטמודרניסטי לא יקווה להגיע למעריציהם של גיימס מיצ'נר ואירווינג וואלאס ולנגוע בליבם, מבלי לאזכר כלל את הבורים הניזונים ממדיה המונית הדומים למי שעברו ניתוח-מוח מטמטם. אבל הוא חייב להגיע אל מעבר למעגל של אלו שמאן כינה אותם "נוצרים מוקדמים": החסידים המושבעים של אמנות אזוטרית. אכן, הוא צריך לנסות לגרום הנאה גם לקוראים מחוץ למעגל הצר ההוא.

אני חש תחושה זו ביחוד ככל שמדובר במחברי רומאנים, סוג ספרותי ששורשיו ההיסטוריים נעוצים, כידוע, באורח מכובד כתרבות העממית של המעמד הבינוני. הרומאן הפוסטמודרניסטי האידיאלי יתעלה איכשהו מעל למחלוקת בין ריאליזם ואי-ריאליזם, פורמאליזם ופולחן התוכן, ספרות טהורה

וספרות מעורבת, סיפורת העילית וסיפורת אשפתות. למגינת ליבם של פרופסורים לספרות, אפשר שסיפור פוסטמודרניסטי אידיאלי לא יזדקק לגדוש לימוד רב כל־כך שדרוש בעת קריאה בספרי ג'ויס, או נאבוקוב, או פינצ'ון, או באחדים מספריי אני. מצד שני, לא יפגין סיפור אידיאלי כזה את ריגשותיו בפומבי בלי הרף, לפחות לא את כל ריגשותיו, ולא יהיה, איפוא, מועד לגייס אהדה המונית מיידית. (בחילופי דברים שנתפרסמו לאחרונה בין ויליאם גאס וג'והן גארדנר, מצהיר גארדנר שהוא חפץ כי הכול יאהבו את ספריו. גאס משיב שלא היה חפץ כי הכול יאהבו את ספריו יותר משהיה חפץ כי הכול יאהבו את בתו, ומרמוז שגארדנר מערבב אהבה ותאוה שלוחת רסן). על פי אנלוגיה המקובלת עליי אפשר להשוות סיפור אידיאלי עם ג'ז טוב או עם מוסיקה קלאסית: כאשר מאזינים אנו להללו שוב ושוב מגלים אנו היבטים רבים בעת שמיעה חוזרת, או כאשר בוחנים אנו מקרוב את התורים, שלא תפסנו אל־בכחן בעת שמיעתן הראשונה של היצירות. אבל הפעם הראשונה שבה אנו נתקלים ביצירה חייבת להיות טעונה עונג כזה, ולא רק עבור ברי־סמכא, עד כי באמת ניהנה ביותר מכל השמעה חוזרת.

ה.

מתוך מגמה לסלק מסינתזה פוסטמודרנית זו צלילים סנטימנטליים ויומרניים מדי, שאין יכולת לילך בעיקבותיהם, ברצוני להציע כאן שתי דוגמאות שונות של יצירות, המתקרבות לדעתי לאידיאל הנ"ל, ממש כפי שאפשר לומר שדיקנס וסרוואנטס מברשים אותו.

דוגמא ראשונה וניסיונות יותר (אין כוונתה להיות "מפוצצת" מדי) היא סיפורי קוסמי־קומיקס מאת איטאלו קאלווינו, משנת 1965: הרי אלו מעשיות מתקופת־החלל הכתובות בצורה יפהפיה ובעלות כוח־משיכה רב. ג'ון אפדייק קרא לסיפורים הללו "חלומות מושלמים". חומריהם של סיפורי קאלווינו הם מודרניים ממש כמו הקוסמולוגיה המודרנית ועתיקים בנימתם לא פחות מסיפורי־עם. אולם נושאייהם הם אהבה ואובדן, תמורה והתמדה, אשליה וממשות, לרבות שפע בלתי־מבוטל של פרטי מציאות איטלקית אופיינית. בדומה לכל בעלי־דימיון מעולים, קאלווינו קושר את הפלגות דמיונו לקרקע של פרטים מקומיים וניתנים־למימוש. בצד ערפיליות וחורים שחורים והליריות, מצוי אצלו תמיד שפע מזין של פאסטה, במביני איטלקיים, ונשים טובות־מראה שאנו מתבוננים בהן היטב בטרם דמותן החטובה תגוז מעינינו לנצח. בתור פוסטמודרניסט אמיתי, קאלווינו שומר תמיד על אחיזה בעברה של הסיפורת: והכוונה באורח האופייני לו לתולדות הסיפורת האיטלקית מימי בוקאצ'יו, מארקו פולו וסיפורי־עם, אך מקיים גם אחיזה במה שניתן לכנות ההווה הסטרוקטוראליסטי הפאריסאי. רגלו האחת נתונה בתחום הדימיון ורעותה במציאות האובייקטיבית. לפיכך, אין זה מן המפתיע שהוא הותקף מצד שמאל על־ידי מבקרים קומוניסטיים באיטליה, ומצד ימין על־ידי מבקרים שבאו ממחנה הקאתוליות האיטלקית. אף סימפטומאטי הדבר שהוא שובה על־ידי ריעים למקצוע, כלומר על־ידי מספרים השונים כל־כך איש מרעהו כג'והן אפדייק, גור וידאל ואנוכי. אני דוחק בכל אחד לקרוא מייד את קאלווינו, החל מקוסמי־קומיקס וכלה ביותר יצירותיו, לא רק מכיוון שהוא מדגים את מצעי הפוסטמודרניסטי, אלא גם מכיוון שסיפוריו הם בגדר מזון ספרותי ערב ומזין גם יחד.

דוגמא מעולה אף יותר מזו של ספרי קאלווינו היא הרומאן מאה שנים של

בדידות של גבריאל גרסיה מארקס משנת 1967. הרי זה הרומאן המרשים ביותר שנכתב לפי־שעה במחצית השנייה של המאה שלנו ואחת הדוגמאות המפוארות של הסוג הספרותי הזה בכל הדורות. כאן לפנינו סינתזה של פשטות ישירה ושל תחבולה ספרותית, של ריאליזם ומאגיה ומיתוס, של תשוקה פוליטית ושל אומנות לא־פוליטית, איפיון אמיתי וקאריקאטורה, הומור וזוועה, מאוננת ומופעלת בצורה נאה כל כך עד כי הקורא מרגיש, מתוך תחושת אושר, כבר בשלב מוקדם של קריאת הרומאן הזה, ממש כמו בעת קריאה של דון קיחוט, ציפיות גדולות והקלברי פין, שהוא ניצב בפני יצירת מופת, הראויה להערצה, לא רק מבחינה אמנותית, אלא גם מצד חוכמת האנוש שבה: יצירה הראויה לאהבה ונפלאה פשוטו כמשמעו. הרי כבר כמעט שכחנו שסיפורת חדשה יכולה להיות נהדרת כל כך, ולא רק חשובה ותור־לא. נוכח מאה שנים של בדידות כל תהייתי האם המצע הפוסטמודרניסטי שלי הוא ברה־ישג נעלמת כלא־היתה, ממש כאחת מדמויותיו של גארסיה מארקס הנוסקת על השטיח המעופף. הבו גדל ללשון הספרדית ולדימיון הספרדי! הרי ממש כשם שסרוואנטס ניצב כדוגמת־מופת של טרום־מודרניזם, ובו בזמן הינו מבשר גדול של התפתחויות מאוחרות יותר, וחורחה לואיס בורחס הוא דוגמת־מופת של מודרניזם על־פי זעקת האופנה האחרונה, ובה־בעת מופיע כמגשר בין שלהי המאה ה־19 ושלהי המאה ה־20, כך גבריאל גארסיה מארקס מופיע אף הוא בשרשרת מעוררת־קינאה זו: פוסטמודרניסט לדוגמא שהוא גם אומן מלאכת־הסיפור.

1.

לפני תריסר שנים פירסמתי מסה, שיוחסו לה פירושים מוטעים רבים, בשם "ספרות של אזילת־כוחות", אשר נכתבה משום הערצתי לסיפוריו של סניור בורחס, ובגלל דאגתי, בזמן ובמקום שהיה בהם שמץ מן האפוקליפטי, לחוסנה של העלילה הסיפורית בימים־יבואו. (כתבתי מסה זו בשנות־השישים המאוחרות, בבופאלו, ניו יורק, בהיותי בקאמפוס אוניברסיטאי שהתחוללו בו התכתשויות בין משטרה שהשתמשה בגאז מדמיע וסטודנטים שמחו נגד מלחמת וייטנאם. כאשר מעבר לגשר־השלום שבקאנדה נשמעו זמירותיו של מארשאל מק'לוהאן שטען, כי אנו, "הממזרים שבויי הדפוס" מועדים לכליה). הנושא הפשוט של מסתי היה שצורות אמנות ואופניה מתקיימים בתוך היסטוריה אנושית, וכפופים, איפוא, לחוקי השימוש והבליה, לפחות בתודעתם של אמנים מרוכים בתקופות ובמקומות מסוימים; או, במילים אחרות, טענתי שמוסכמותיה של האמנות עלולות להגיע לגיל פרישה, להיות מודחות, לעבור שינוי, להיות מושארות מאחור, או אפילו להיות מופעלות כנגד עצמן על־מנת שתיווצר יצירה חדשה וחיונית. נראה היה לי, כי טיעון זה הוא קביל לחלוטין. אבל אנשים רבים - ביניהם, חוששני, סניור בורחס עצמו - ייחסו לדבריי בטעות את הטענה שספרות, או לפחות סיפורת, היא קאפוט, שכל זה כבר נעשה, שלא נותר דבר לעשותו לסופרים בני־זמנינו, פרט להלעגה ופארדיזציה לגבי יצירות קדמינו הגדולים בתוך מדיום שאולו כוחותיו, כלומר בדיוק מה שמבקרים אחדים מוקיעים בתור פוסטמודרניזם. אם נותר בצד את העובדה הנודעת, כי החל מדון קיחוט הרומאן פתח את דרכו במיצע פארודיה החורגת מגבולות עצמה, כפי שקורה לעיתים תכופות לאופן־כתיבה זה בבואו לרענן עצמו, הבה נאמר מייד ובכירור כי מסכים אני עם טענתו של בורחס שספרות לא תגיע לעולם לאזילת כוחות, ולו מכיוון ששום טכסט ספרותי יחיד לא יוכל לעולם להגיע לידי מיצוי: "משמעותר" שוכנת להלכה ולמעשה בפעילות־הגומלין בינו לבין קוראים אינדיווידואליים שונים

בזמנים, בלשונות ובמקומות שונים. רוצה הייתי להזכיר לאלה שפירשו באופן מוטעה את מסתי המוקדמת ההיא כי ספרות כתובה היא למעשה בת 4,500 שנה (ואפשר להוסיף או לגרוע מכך מאות-שנים ספורות בהתאם להגדרה זו או אחרת של ספרות). אבל אין לנו דרך לבדוק אם 4,500 שנים אלו מהוות תקופה של סניליות, בגרות, נעורים, או ינקות ותו-לא.

מיניינם של דברים נפלאים הניתנים לאמירה - למשל מטאפורות שעיניינן שחר או ים - הוא, בלי ספק, סופי; אך הוא גם, בלי ספק, גדול מאד, אולי אינסופי למעשה. בהיותנו שרויים בהילכיר-רוח מסוימים עשויים אנו, הסופרים, לחוש כי להומירוס היה קל יותר לכתוב מאשר לנו, כי הוא הופיע על הבמה מוקדם יותר עם דימויי השחר ורד-האצבעות שלו ועם ים כהה כיון. ננחם עצמנו בכך שאחד הטכסטים הספרותיים הקדומים ביותר שלא נעלמו (דף פפירוס מצרי מ-2500 לפנה"ס בערך, המצוטט על-ידי וולטר ג'קסון בייט במחקרו משנת 1970: עול העבר והמשורר האנגלי), מהווה תלונה. הרי זו תלונתו של הסופר (רושם-הקורות האחפֶרְסֶנְג) על כי הופיע מאוחר מדי על הבימה הספרותית (הוא מתלונן: "הלוואי והיו עומדות לרשותי מליצות בלתי-ידועות, ביטויים מפתיעים, בלשון שטרם השתמשו בה, ולא ביטויים שהעלו עובש בשפת אנשי-קדם").

הנושא האמיתי של מסתי "ספרות של אזילת-כוחות" היה, איפוא, כך זה נראה לי כעת, לא אזילת-כוחות ממשית של לשון או של ספרות, אלא אזילת-כוחות של אסתטיקה של מודרניזם-העילית: "המצע" הראוי להערצה ולא לדחיה, אך מצע אשר כבר בוצע ונתמצה, של מה שיו קנר כינה "עידנו של פאונד". ב-1966/67 כמעט ולא השתמשנו עדיין במונח פוסטמודרניזם במשמעו השוטף בכיקורת הספרות (לפחות אני טרם שמעתי אז על-אודותיו). אך אחדים מאיתנו, בדרכים שונות למדי זו מזו ומתוך צירופים מישתנים של תגובות אינטואיטיביות וציתן מודע כבר פילסו במידה רבה את דרכם לא לתחום השני-במעלה אחר המודרניזם, אלא לתחום שיהיה שווה-ערך למודרניזם בשלב הבא, כלומר לתחום הקרוי כיום סיפורת פוסטמודרניסטית: מה שאני מקווה כי ייחשב יום אחד כספרות של מילוי החסר.